

I – Präludium

Der Kopfsatz beginnt mit dem Heraustreten von Musik aus der Stille.¹² Die sukzessive Präsentation der musikalisch-orchesterlichen Mittel führt vom reinen Rhythmus in einer, dann zwei und zuletzt drei Klangfarbengruppen über die Bildung eines ersten Akkordes, der später durch zwei weitere ergänzt wird, zum ersten Erklingen einer rudimentären Grundzelle, die zunächst in ihrer Potentialität ausgeschöpft wird und dann allmählich umfassendere Konturen hervorbringt.

In den ersten sieben Takten des eröffnenden achttaktigen Segmentes ertönt eine frei palindromische Klangentwicklung in drei Schichten. Sie beginnt mit einem leisen, lang nachhallenden Schlag des großen Tamtams. Erst nach einer geraumen Weile (nach zwei Viertelpausen in *Tempo I – Langsam*) folgen zwei weitere Tamtamschläge, deren tiefe Resonanz von einem Beckenwirbel belebt wird. Für das im 3/8-Abstand folgende dritte Klangereignis wird die Kombination aus dunklem Anschlag und hellerem Tremolo verdoppelt durch die Paarung zweier weiterer ungestimmter Schlaginstrumente, indem zwei Anschläge der großen Trommel von einem Wirbel der kleinen Trommel überhöht werden. So erzeugt Berg schon in dieser schlichten Abfolge eine Entwicklung aus Tiefe und Isolation zu größerer Dichte (infolge kürzerer Pausen) und zunehmender Weichheit (dank der Ergänzung der Metallophone durch Membranophone). Diese Entwicklung setzt sich in den folgenden Klangereignissen fort: In der Gruppe der ungestimmten Schlaginstrumente verdichtet zuerst das große Tamtam die nun drei Anschläge der großen Trommel durch Verdoppelung zu Achtelschlägen, um sich beim folgenden Einsatz dem schwellenden Wirbel der anderen zuzugesellen. Danach tritt das kleine Tamtam mit Einzelschlägen hinzu, die wie die der großen Trommel ebenfalls in ein Tremolando übergehen. Zuletzt verklingt die fünfteilige Tremolando-gruppe in T. 7 diminuierend und durch sukzessiven Wegfall der Trommeln und des Beckens zu einem einzigen, isolierten *pppp*-Tamtamschlag.

Über diesem An- und Abschwollen ungestimmter Laute entfaltet sich in einer zweiten Schicht die allmähliche Einbindung gestimmter Instrumente. Das vierte und fünfte der oben beschriebenen Klangereignisse wird zunächst durch den Eintritt zweier Paukenpaare um exakte Tonhöhen erweitert. Sie etablieren das, was sich als der Grundakkord des Präludiums

¹²Die meines Wissens detaillierteste Beschreibung hierzu findet sich in Michael Taylor, "Musical Progression in the 'Präludium' of the Three Orchestral Pieces op. 6", in Douglas Jarman, Hrsg., *The Berg Companion* (Basingstoke: Macmillan, 1989), S. 123-139.

erweisen wird: *g/f/b/es*, einen Auszug aus der Quartenschichtung *g/c/f/b/es*, sowie eines der für den Satz bestimmenden Muster: die Gegenüberstellung pendelnder Tonpaare (||: *g-f-g-f* :|| unter ||: *b-es-b-es*:||).

In diesem Bild eines allmählichen Aufsteigens erster Laute aus dem Nichts entwickelt Berg die Proportion von aktiv erzeugtem Klang zu intermittierender Stille in strenger Logik.¹³ In der Passage mit ungestimmtem Schlagzeug schrumpfen die Pausen von 5/8 in T. 1 über 4/8 und 3/8 zu 2/8, während der Umfang der Klangereignisse von 1/8 über 2/8 zu 3/8 wächst. Unter Beteiligung der Pauken setzt sich dies nach weiteren 2/8 Pause fort mit 4/8 Klang gefolgt von 1/8 Pause. (Der Schluss des Präludiums, ein variiertes Retrograd dieses Prozesses, endet im ungestimmten Schlagzeug mit einem einzelnen Tamtamschlag zwischen zwei 5/8-Pausen.)

Zum sechsten Klangereignis der ungestimmten Schlaginstrumente greifen Blechbläser und Saiteninstrumente, die ‘Zweifarbigekeit’ der ungestimmten Schlaginstrumente fortsetzend, den aus zwei Pendeln gebildeten Akkord auf. Nach dem Ausscheiden der Pauken setzt sich deren *g/f/b/es* zunächst tonal unverändert fort in der Gegenüberstellung eines gedämpften mit einem ungedämpften Horn sowie einer Dreiergruppe aus gezupften und gestrichenen Saiten (*arco* der Bratschen, dazu zunächst *pizzicato* der Geigen und Celli, dann zwei Harfen). Nach dem Wegfall der Trommeln alternieren diese Stimmen mehrmals mit einer zweiten Tonschichtung – einem ‘Akkordpendeln’ als Entwicklung der pendelnden Tonpaare – bevor sie nach dem letzten Tamtamschlag in einen dritten Akkord übergehen.¹⁴

In einer weiteren Schicht tritt kurz nach dem Einsatz von Hörnern und Saiteninstrumenten die 1. Flöte als erster Repräsentant der Holzbläser mit einem in Flatterzunge gespielten, ametrisch in zunehmendem Abstand wiederholten *es* hinzu. Dieser indirekte Orgelpunktton bereitet den Einsatz des melodisch führenden Solofagotts vor, dessen Rahmenton *as* den Grundakkord um eine zusätzliche Quart nach oben zu *g[c]f/b/es/as* erweitert, unmittelbar vor dem Punkt, an dem dieser selbst im Hintergrund bereits mit dem zweiten Akkord zu alternieren beginnt.

Das folgende Notenbeispiel zeigt Bergs ‘Entstehung der Musik aus der Stille’ mit den drei Grundakkorden (markiert A, B und C in Anlehnung an Bergs eigene Bezeichnung in seinen Skizzen) sowie deren überwiegend aus Quartenschichtungen bestehenden Aufbau (einlinig im ersten, segmentiert im zweiten und nur rudimentär im dritten Akkord), den indirekten Orgelpunktton und den Zentralton der melodischen Komponente:

¹³Tondauern zitiert wie notiert, d.h. ohne Berücksichtigung des passiven Nachhalls.

¹⁴Vgl. ab T. 6₂ Akkord 2 mit *cis/fis/h/es*, ab T. 7₄ Akkord 3 mit *e/d/fis/h/b*.

Drei Orchesterstücke I: Das akkordische Grundmaterial

> = Quart

as	as	as
es	es	
b	h	h
f	fis	fis
	cis	d
g		e
A	B	C

Akkord A - - - - - B A B A B C - - - - -

Aus dem *as* des Solofagotts entwickelt Berg die dreitönige melodische Zelle *e-g-as*. Gehört werden die Schritte dieser Grundzelle als kleine Terz und kleine Sekunde im Rahmen einer großen Terz – ein Eindruck, der sich in der Notation nicht abbilden lässt.¹⁵ Berg lässt auch diese Zelle aus der Isolation erwachsen: Der Wiederholung des Zentraltones *as* geht auf-taktig die Sekunde voraus; erst dann folgt der ganze Dreitonschritt. Dabei wird der anfängliche Sekundwechsel eine Quint höher und rhythmisch versetzt durch das *es-d-es* der Flöte verdoppelt und der abschließende Dreitonschritt in umgekehrter Intervallfolge vom *d-es-ges* der gedämpften Trompete imitiert. In weiteren Entwicklungen fügt Berg den steigenden Varianten der Grundzelle zunächst die fallenden Ableitungen (in Verschränkung der Dreitonschritte) hinzu und dann ein freies Spiel in der Dreitongruppe – mit Trompetenimitation wie in T. 8.

Drei Orchesterstücke I: Das melodische Grundmaterial aus Dreitonzellen

Solofagott
+ Imitation
Trompete

Klarinette 1, 2, 3, 4
/ Bassklarinetten
/ Horn 1, 2, 5, 6

Fagott 1, 2, 3
/ 1. Geigen
+ Imitation
Trompete

¹⁵Da die drei Intervalle tonal inkompatibel sind, erscheint eines stets in enharmonischer Notation: Innerhalb des Rahmenintervalls einer großen Terz wird entweder die Sekunde zur übermäßigen Prim oder die kleine Terz zur übermäßigen Sekunde; in der Schrittfolge aus kleiner Sekunde und kleiner Terz ergibt sich für den Rahmen eine verminderte Quart.

Mit dem Wechsel zu Akkord C am Ende von T. 7 weitet sich der Tonumfang bei gleichzeitiger Intensivierung der dynamischen Palette und der rhythmischen Textur. Die Hörner 1 und 3, nun beide offen, umspannen die Amplitude von *e1* bis *b4*, auch die Flöte steigt um eine Quint zum *b* und verlässt damit vorübergehend den Orgelpunktton. In einem leichten Crescendo, das am Ende von T. 8 zum Abbruch mit expliziter Zäsur führt, bewegt sich die Musik in maximaler polyrhythmischer Komplexität: Je zwei melodischen Achteln in Fagott und imitierender Trompete stehen drei Töne in den Hörnern, vier in den Harfen, fünf in den Klarinetten, sechs in den Bratschen sowie Flatterzungen-tremoli in zwei Flöten gegenüber.

In T. 9-11 folgt ein sechstöniger Klangfarbenakkord in Oboe, Horn, Trompete, Tuba, Solobratsche und Celli. Mit einer Tonwiederholung auf einem siebten Ton, dem Orgelpunkt-*es* der Flöte, führt die hohe Soloposaune zusammen mit dem kleinen Tamtam Bergs "Hauptrhythmus" ein. Dessen Basistakt greift mit der prominenten Synkope nach einer Achtelpause und dem Triolenachtel am Ende den Rhythmus aus dem ersten Takt des melodischen Fagottmotivs auf. Daraus bildet Berg nun eine Barform *en miniature* mit Stollen, Stollen, Abgesang:

Drei Orchesterstücke I:
Der Hauptrhythmus

Dabei weitet sich der Tonumfang erneut nach unten (Tuba = *d1*) sowie nach oben (Bratsche = *c5*, Soloposaune = *es5*). Tonal dominiert erneut der indirekte Orgelpunktton *es*, der nicht nur die Tonwiederholung der Soloposaune bestimmt, sondern zudem in den Tremoli der Celesta das vorausgegangene Flötentremolo fortsetzt. In den langgezogenen Tönen der Bläser und Streicher ergänzt Berg die vorausgegangenen Akkorde A, B und C durch drei weitere Tonschichtungen.¹⁶

Das "Rhythmischer" überschriebene dritte Segment, das in T. 11₄ mit einem plötzlichen *ff*-Ausbruch beginnt, entspricht der ersten thematischen Verarbeitung in Kopfsätzen von Sonaten und Sinfonien. Ein Unisono aus vier Hörnern und fünf tremolierenden Klarinetten zitiert die tonale Grundzelle in der oben gezeigten Verschränkung aus den beiden Umkehrungsvarianten, während die übrigen Instrumente vier neue Akkorde aneinander reihen, die jedoch im Gegensatz zu den ersten sechs keine thematische Funktion übernehmen. In diesen Akkorden verdichten die Staccati der vier Fagotte und die Springbogentöne von Bratschen und einer Hälfte der Bässe

¹⁶In seinen Skizzen markiert Berg diese Akkorde mit den Buchstaben D–E–F. Vgl. T. 9: Akkord D = *d/a/e/des/g/c*, T. 10₁₋₃: Akkord E = *b/es/as/d/g*, T. 10₄₋₁₁₃: Akkord F = *c/g/h/e*.

die ab T. 4 gehörten pendelnden Tonpaare, während die homophonen Harfenklänge und erst recht die Legatokonturen der vier Posaunen und geteilten Bässe ruhige Linien dagegensetzen.

In T. 13 suggeriert die Verbindung aus *poco rit.* und *crescendo* < *ffp* (in Parallele zum Abbruch nach T. 8) das Ende eines Teilsegmentes. Doch das rhythmische Hauptmotiv, das in T. 9 deutlich abgesetzt folgte, setzt hier im kleinen Tamtam schon vor Ende des Ritardandos verschränkt ein. Sein Wiederholungstakt wird nach überleitenden Legatogesten der Fagotte und tieferen Streicher von einem Großteil des Orchesters unterstrichen und durchläuft mit Flatterzunge (Posaunen und Tuba) und Tremolo (Trommeln und Streicher) eine mächtige Steigerung von *f* zu *fff*. In unverzierter Form erklingt der charakteristische Rhythmus dabei nur im großen Tamtam und den Harfen; diese Instrumente sind es auch, die das Motiv mit einem deutlich leiseren und im Harfenarpeggio weicheren Schlussanschlag abrunden. Damit endet der einleitende Rahmenabschnitt des Präludiums.

Der die Takte 15-41 umfassende zentrale Abschnitt ist thematisch als sinfonische Durchführung, in seiner Struktur als Barform konzipiert. Berg unterstreicht die Entsprechung der beiden Stollen durch den Beginn mit zwei Varianten der melodischen Grundzelle; auch eine sekundäre Kontur ist beiden Segmenten gemeinsam. Im ersten Stollen ertönen Erinnerungen an die thematische Akkordfolge, im zweiten Ableitungen des Hauptrhythmus. Beide Stollen enden mit der polyphonen Verdichtung einer aus den melodischen Komponenten abgespaltenen Kleinfigur. Im kontrastierend folgenden Abgesang mit Höhepunkt und Rückleitung der sinfonischen Durchführung erklingt eine neue Komponente prominent über weiteren Varianten der melodischen und rhythmischen Primärthematik.

In T. 15-17 präsentieren die drei Fagotte mit den 1. Geigen über Akkord A das oben beschriebene freie Spiel innerhalb der Dreitongruppe (vgl. [a] im Notenbeispiel). Dann übernehmen die Geigen die Führung und ergänzen, harmonisiert mit den Akkorden B und C, die neue Komponente [b], die nach Art einer Klangfarbenmelodie streckenweise durch eine Oboe, dann durch ein Horn verdoppelt wird. In einer fünftaktigen Steigerung von *p* (T. 19) über *f* (T. 21) zu *ff-fff-ffff* (T. 23-24) antwortet ein Horn mit der gestisch mit [b] verwandten Figur [c] und ihrer Sequenz,¹⁷ jeweils enggeführt mit der von den vier Flöten vorgestellten und von einer Trompete und

¹⁷Mark DeVoto weist auf die transponierte Wiederkehr der zweiten 3-Akkord-Gruppe hin: T. 20₃-22₁: D, E, F (↑3) und C (↑9), T. 22₂-23₂: C, D, E, F (↑4). Vgl. "Alban Bergs Drei Orchesterstücke op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu Wozzeck" in Rudolf Klein, Hrsg., *Alban Berg Studien II* (Wien: Universal Edition, 1981), S. 97-106 [100-101].

den 1. Geigen variiert imitierten Figur [d]. Das Glockenspiel, von einer Pauke imitiert, verdoppelt die abschließende Punktierungsgruppe [x], bevor eine (im Beispiel nicht gezeigte) crescendoierende Verlängerung sie zu fünffacher Engführung verdichtet.

Drei Orchesterstücke I: Das erste Segment der Durchführung

Das zweite Durchführungssegment – im Lichte der Barform eine Variation des ersten – beginnt mit der Umkehrung der Komponente [a]. Die vier Oboen (“Schalltrichter hoch, grell”) setzen im *fff* ein und verklingen dann. Ihre Rückkehr von dieser mächtigen Lautstärke zu *p* wird möglich durch eine Verlängerung des Spiels mit der Grundzelle auf den doppelten Umfang. Als Ergänzung folgt, wie im ersten Stollen auch hier in den 1. Geigen, eine Umkehrung der Komponente [b], deren Fragmente diesmal in den Klarinetten und einer Trompete verdoppelt werden.

Drei Orchesterstücke I: Der Beginn des zweiten Durchführungssegmentes

Kontrapunktierend zu den drei vom [a'] der Oboen überhöhten Takten spielen die Fagotte (ergänzt durch die Hörner) und die 2. Geigen (ergänzt durch die Bratschen) je eine dreitaktige rhythmische Phrase, die dank ihrer tonal neutralen Akkordfortschreitung unschwer als neuerliche Barform zu erkennen ist. Rhythmisch kleinteiliger und wesentlich differenzierter als die Urform des Hauptrhythmus, greift die vierstimmige Kombination dennoch auf diesen zurück und bietet damit auch hier einen weiteren Baustein in der Durchführung der primären thematischen Komponenten.

Drei Orchesterstücke I: Hauptrhythmus-Varianten als Kontrapunkt

25

Fag. 1-3 +
Horn 1-3

II Vln. +
Vla

vgl. mit

9

Pos.

Aus der ergänzenden Komponente [d] erwächst sodann eine Passage mit einer schier unfassbaren Vielfalt und Dichte an Varianten. Bläser- und Streichergruppen wechseln mit unterschiedlich umfangreichen, teils auch in ihrer Intervallstruktur modifizierten Fragmenten, wobei die Notenwerte zuletzt in den hohen Instrumenten (Flöten, Klarinetten, Geigen, Bratschen) diminuiert und in den tiefen (Tuba, Kontrabass) augmentiert sind.

Den Höhepunkt der Durchführung in T. 36 bildet die Polymetrik eines [d]-Fragmentes, das synchron in Sechzehnteln (Geigen und Glockenspiel), Achteln (Flöten und Harfen), Vierteln (Klarinetten/Trompeten/Xylophon), Triolenhalben (1. Posaune und Pauken) und Halbenoten (3.+ 4. Posaune) ertönt. Dazu spielen die sechs Hörner den Wiederholungs- und Schlusstakt des Hauptrhythmus, verziert mit Trillern und Vorschlagsgruppetti.

Den Anspruch unabhängiger Thematik im Abgesang einer Barform erfüllt Berg durch die Einführung einer zweistimmig homophonen Figur in explizitem Rubato, die sich als Parallele in Flöten, Oboen, Trompeten und Geigen an den polymetrischen Höhepunkt anschließt. Wie das Werk erst später preisgibt, antizipiert Berg hier eines der Themen des Reigens.

Drei Orchesterstücke I: Die Rubatophrase im Höhepunkt der Durchführung

37

accel. - - - - - rit. - - - - - accel. - - - - - rit. - - - - -

6. 3. 3. 6. 6. 3.

sf *pizz.* *arco*

Charakteristisch sind der Grundzellen-Beginn der Sextolen, die triolische Pizzicato-Fanfane und der Unisono-Schluss. Kontrapunktierend ertönen eine Variante des Hauptrhythmus (Hörner) und die Klarinetten/Horn-Kontur aus T. 11-13 (Posaunen). In der zweitaktigen Rückleitung dominiert die am

Griffbrett gezupfte Pendelbewegung der tiefen Streicher mit ihren im fortgesetzten Ritardando wie gestaucht wirkenden Vierteln, die im Wechsel von 4. Posaune und Tuba sowie den Harfen und Pauken verstärkt und von der großen Trommel mit Becken rhythmisch bekräftigt werden.

Der Schlussabschnitt des Satzes, 15-taktig wie die Einleitung, ist als dessen freie Spiegelung konzipiert. Seine drei Segmente präsentieren

- eine Variante in modifizierter Instrumentierung (in T. 42-44 rekapituliert Berg zunächst das zweite Segment des Satzes aus T. 9-11),
- einen neuem Einschub in T. 44-46, der die erste Verarbeitung der thematischen Komponenten in T. 11-15 ersetzt, sich dabei als Antizipation eines weiteren Reigen-Themas erweist und wie die vorherige Reigenthema-Antizipation im Unisono endet,
- und ein Retrograd, das in T. 49-56 das eröffnende Segment aus T. 1-8 palindromisch beantwortet und mit einem einsamen Schlag des Tamtams beschließt.

Drei Orchesterstücke I: Der Einschub im Schlussrahmen

44

Celesta

1. Geigen
(kurzes Tremolo
am Griffbrett)

2. Geigen
(kurzes Tremolo
am Griffbrett)

In seiner Funktion als Vorausnahme einer Thematik, die späteren Sätzen des Werkes zugrunde liegt, bildet dieser Einschub ein Paar mit der Rubatophrase auf dem Durchführungshöhepunkt. Zusammen präsentieren sie sich als diametrale Gegensätze dank ihrer Dynamik (hier *pp*, dort *ff*), ihres Rhythmus (hier eine Akkordfortschreitung in Viertelnotenschritten, dort eine Kombination aus sechs verschiedenen Notenwerten) und ihrer Stimmung (hier gleichsam ‘verwunschen’ durch die am Griffbrett tremolierenden Geigen mit Celesta-Nachschlag, dort erregt und heftig wogend in einer von Trompeten angeführten Parallelkontur mit ständig wechselnder Artikulation).